

Un siglo de museos en el País Vasco

A Century of Museums in the Basque Country

IÑAKI DÍAZ BALERDI

Departamento de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Grupo de Investigación sobre Patrimonio Construido (GIC 10/20-IT403-10)

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Facultad de Letras

Avda. Universidad, 5, 01006 Vitoria-Gasteiz

i.diazbalerdi@ehu.es

Recibido: 15-01-2012. Aceptado: 26-04-2012

RESUMEN. Los museos del País Vasco han conocido un desarrollo espectacular desde 1902, cuando se inaugura el primero de ellos, el de San Telmo, en San Sebastián. Aquí se analizan algunas claves para entender el panorama actual: tipologías, coordinación y redes, formación del personal, literatura y retos del presente y del futuro.

PALABRAS CLAVE: museos, País Vasco, tipologías, retos.

ABSTRACT. In 1902 opens the San Telmo Museum, in San Sebastian. Since then, museums have multiplied in a spectacular way. This paper discusses on some keys to understand the current panorama: typologies, training of personnel, literature and present and future challenges.

KEYWORDS: museums, Basque Country, typologies, challenges.

Veinte años no es nada, decía el tango, pero quizá sí sean bastantes esos casi ciento diez años que median entre la apertura del primer museo en lo que hoy es la comunidad autónoma del País Vasco —el de San Telmo, en San Sebastián, en 1902— y su reapertura, tras varios años de remodelación, en marzo del 2011. Suficientes como para sintetizar un desarrollo histórico singular —aunque emparentado de manera casi mimética con lo sucedido en el resto de España o, con décadas de retraso, con lo acontecido en el entorno europeo en el que nos ubicamos—, para analizar las luces y las sombras que aparecen en ese camino o para intentar ordenar un panorama variopinto, deslumbrante a veces, desequilibrado otras y caótico en ocasiones.

Para hablar de museos se necesita hablar también de lo que es el contexto más inmediato en el que se desenvuelven dichos museos. Y es necesario hacerlo porque los museos no son burbujas aisladas, sino que se integran, como sistemas complejos, dentro de estructuras más amplias que los explican y dan sentido. Evidentemente, intentar abarcar todos los nexos de unión con lo que se cuece a su alrededor se sale de las pretensiones de estas páginas, por lo que aquí nos limitaremos a ponerlos en relación con el panorama legislativo en que se insertan, con la bibliografía generada por

su existencia y con las posibilidades formativas al alcance del interesado en la práctica profesional de la museología.

Una aproximación tipológica

Se ha mencionado un panorama variopinto a la hora de caracterizar ese mosaico de instituciones dedicadas a la musealización del patrimonio. Dos serían los rasgos más destacados del conjunto. Por un lado, su número —más de un centenar— y, por otro, la variedad de contenidos, tamaños, orientaciones, ubicaciones, presupuestos, dotación de personal o ámbitos de propiedad en los que se desenvuelven. Podríamos, en principio, articular una clasificación tipológica —siempre discutible, pues la adscripción de un museo a un grupo no excluye la posibilidad de adscribirlo a otro— que arrojaría luz sobre cuáles son las temáticas más repetidas —o más originales— a tenor de los porcentajes de cada grupo.

En primer lugar se situarían los museos dedicados a la historia, que alcanzan un 22 % aproximadamente: los arqueológicos (Vitoria-Gasteiz, Iruña-Veleia, La Hoya, Bilbao, Irun —Oiaso y ermita de Santa-Elena—); los históricos (Vitoria-Gasteiz —Armería y Naipes—, Quejana, Villanañe, Artea —Nacionalismo—, Durango, Balmaseda,

Gernika —Euskalherria—, Abellaneda —Encartaciones—, Portugalete —Torre de Salazar—, Donostia —San Telmo— y Zarautz); y, finalmente, los biográficos (Siervas de Jesús, en Vitoria-Gasteiz; Valentín de Berriotxo, en Elorrio; Simón Bolívar, en Ziortza; Zumalakarregui, en Ormaiztegui; Víctor Hugo, en Pasaia; J. M. de Barandiaran, en Ataun).

El segundo, el de industria y artesanía, rondaría el 19 %: ferrerías (Pobal, en Bizkaia; Agorregi y Mirandaola, en Gipuzkoa); minería (Gallarta); producción industrial (Rialia, en Portugalete, y Boinas La Encartada, en Balmaseda); cemento, en Donostia; máquina-herramienta, en Elgoibar; armería, en Eibar; ferrocarril, en Azpeitia; construcción de barcos, en Pasaia; comercio marítimo, en Bilbao; molienda, en Legazpia y Rentería; producción de miel y derivados, en Murgia y Urretxu; producción cerámica en Ollerías y Agurain; producción de sal, en Leintz; subastas de pescado, en Mutriku.

El tercero lo formarían los que se ocupan de las artes plásticas, que copan cerca de un 17 %: bellas artes, en Bilbao y Vitoria-Gasteiz; arte contemporáneo, en Bilbao (Guggenheim y Benedicto), Vitoria-Gasteiz (Artium) y Hernani (Chillida Leku, recientemente cerrado); arte sacro, en cada una de las capitales provinciales y en Portugalete; monográficos —Zuloaga y Beobide, en Zumaia, y Antonio Oteiza, en Azkoitia—; fotografía —Zarautz—; reproducciones artísticas y pasos de Semana Santa, en Bilbao; heráldica, en Mendoza.

Parecido porcentaje alcanzan los dedicados a formas de vida: etnográficos —Artziniega, Oion, Pipaon, Zaldondo, Arteaga, Bilbao, Orozko, Larrraul, Ibarraundi, Igartubeiti, Igartza, ruta obrera de Legazpia, Zerain—; mundo marítimo y pesca —Bermeo y Plentzia—; pastoreo y producción de queso —Legazpia.

Los de ciencias (dedicados al conocimiento de distintos campos científicos) se mueven en torno a un 11 %: minerales y fósiles, en Elgoibar, Urretxu y Oiartzun; ciencia, en Donostia y Bergara; acuarios, en Donostia y Getxo; ciencias naturales, en Vitoria-Gasteiz; medicina, en Leioa; mundo naval, en Donostia; mariposas, en Irun, y buque de pesca, en Pasaia.

Los dedicados a la alimentación —en un país, dicen, caracterizado por sus preocupaciones culinarias— no llegan al 4 %: gastronomía, en Llodio; Licor M. Acha, en Amurrio; confitería, en Tolosa, y sidra, en Astigarraga.



Fig. 1. Oiasso. Museo Romano. Irun

Fig. 2. Museo de la Ertzantza (Arkaute)

Y finalmente tendríamos un 10 % de museos singulares o no emparentables de manera fácil con otros: agua —Sobrón—, faroles —Vitoria-Gasteiz—, ciclismo —Amurrio—, Ertzantza —Arkaute—, toros —Bilbao—, coches —Galdames—, cultura de la paz —Gernika—, medio ambiente —Azpeitia—, música —Oiartzun—, moda —Getaria y Rentería—; *soka-tira* —Nuarbe.

Como decimos, este intento de clasificación tiene la validez que tiene. Por ejemplo, el Museo del Pescador, de Bermeo, que hemos colocado en «formas de vida», perfectamente podría estar entre los de industria y artesanía, y esto sería extrapolable a otros más. Hay algunos que se salen de las coordenadas propuestas y dos ejemplos bastarán para ilustrar esa indefinición de fronteras conceptuales: la fundación Lenbur abarca varias sedes, dedicadas cada una a aspectos concretos que conforman lo que hoy en día se denomina *museo-territorio*; o, en otra vía, San Telmo, en Donostia, el decano de nuestros museos, acaba de sufrir una profunda remodelación y, aunque reabrió sus

puertas sin apenas obras expuestas —como algún aeropuerto inaugurado sin aviones en período preelectoral—, está previsto que se transforme del museo misceláneo que era —a medio camino entre lo etnográfico, lo histórico y lo artístico— en un museo de sociedad, a decir de sus responsables.

En la variedad está el gusto

La variedad —o disparidad— también afecta al tamaño. Los hay pequeños, medianos, grandes y hasta alguno demasiado grande para lo que contiene o hace. Y, a tenor de las dimensiones, podemos deducir en qué categoría juega cada uno en la liga de presupuestos, de la atención institucional o de la repercusión mediática. Y eso tiene consecuencias en la dotación y formación del personal encargado de su funcionamiento, en la capacidad de renovación o peligro de anquilosamiento y, en definitiva, en la oferta que despliegan ante el ciudadano, sea en forma de exposiciones, medios técnicos, programas didácticos, publicaciones o actividades paralelas.



Fig. 3. Museo de Bellas Artes (Bilbao)

Variedad también respecto a los ámbitos de propiedad. Los hay públicos, privados o mixtos, aunque en mayor o menor medida todos buscan —y la mayoría encuentra, aunque a escalas diferentes— el amparo institucional, sobre todo en el apartado económico y financiero. Aunque aquí también se juega en un campo asimétrico: no tiene la misma capacidad para solicitar en tiempo y forma una subvención un museo que cuente con personal especializado que otro cuyo funcionamiento lo aseguran voluntarios entusiastas que poco más reciben a cambio de su labor que la satisfacción que produce el esfuerzo y la consecución de determinadas metas, por humildes que puedan parecer.

Tradicionales —en cuanto a mecánicas de funcionamiento— son la mayoría, aunque también podemos encontrar ejemplares que se apartan de los caminos trillados o se acercan a propuestas más rompedoras, como las cercanas a la nueva museología —aunque en ocasiones sus promotores jamás hayan oído hablar de dicha corriente—. Y cuando decimos «tradicionales» nos referimos a dos elementos claves, heredados de la tradición decimonónica, que siguen marcando los rumbos de actuación.

Por un lado, el carácter nuclear del objeto, elevado a la categoría de fetiche reverencial y en torno al cual giran todas —o casi todas— las actividades de los museos. Si a partir de los años sesenta se reivindicó el sujeto —el público, el visitante— como protagonista de las mecánicas museísticas, la incidencia de dicha reivindicación ha sido escasa entre nosotros. Al margen de las actividades didácticas —presentes en mayor o menor medida en casi todos los centros—, en el resto de las mecánicas museísticas el papel del visitante continúa siendo el del convidado de piedra a quien no se otorga prácticamente ninguna capacidad de actuar de manera activa o de incidir en el desarrollo de los acontecimientos. Incluso, y a excepción de un par de casos, las asociaciones de amigos —cuando las hay— se integran en los organigramas de los museos, con lo que se pierden las posibilidades de una mirada independiente y no sometida a los lineamientos institucionales sobre las actividades propuestas y las maneras de ponerlas en práctica.

Por otro, y enlazando con lo que se acaba de decir, la configuración jerárquica de una institución orientada a socializar el patrimonio y los conocimientos asociados a él. Jerarquización que atañe a las formas organizativas internas, aunque cada centro es libre de organizarse como mejor le parezca, pero, sobre todo, al rígido reparto de papeles y competencias en el plano social: como dice el dicho, unos mandan y otros apechugan, unos proponen y otros asienten —o disienten—, unos deciden sobre lo que merece ser conservado o exhibido —y sobre cómo hay que conservar y exhibir— y otros se deben conformar con mirar o admirar lo que aquellos proponen. O rechazarlo y engrosar las saturadas filas de quienes no se sienten involucrados en unas mecánicas ajenas y distantes. La democracia cultural, y más la democracia museística, sigue siendo una entelequia, y la generalidad de museos del País Vasco no se abstrae a esta consideración.

El variopinto conjunto es, además, numeroso. Más de cien museos para un territorio de algo más de 7.000 km² y una población de alrededor de 2.150.000 habitantes: país de museos, que diría con sorna Manuel Montero (2007), aunque muy parecido, en cuanto a abundancia de especímenes, a lo que sucede más allá de nuestras fronteras. Si en Europa la enfebrecida multiplicación de lugares destinados a preservar la memoria —museos, monumentos, sitios conmemorativos, etcétera— se desata desde el comienzo de la reconstrucción emprendida tras la segunda guerra mundial, aquí habrá que esperar unas cuantas décadas para transitar por los mismos caminos, concretamente hasta que comience la «reconstrucción» de la normalidad tras el periodo anormal del franquismo. Y a las instituciones reconocidas como museos por las autoridades competentes habría que añadir un buen puñado de centros de interpretación que no van a ser citados en estas páginas.

El principio de la andadura fue lento y titubeante. Desde que San Telmo abriera sus puertas en 1902 hasta el comienzo de la guerra civil (1936) se inauguran ocho museos, y durante todo el franquismo siete —seis si tenemos en cuenta que el actual de Bellas Artes de Bilbao surge de la unión de otros dos preexistentes—, lo que nos puede dar idea de lo azaroso de los comienzos y del cretinismo museístico —y cultural— del franquismo (Bolaños, 1997). Pero las cosas cambiaron —¡y de qué manera!— a partir de la transición democrática y de la instauración del Estado de las autonomías. Casi cien museos desde entonces, en un proceso que parece no tener fin a tenor de las noticias y proyectos que conocemos un día sí y otro también en los medios de comunicación.

Los porcentajes de crecimiento son igual de elevados en las tres provincias, aunque se observan ciertos matices. A la cabeza se sitúa Gipuzkoa, que en treinta y cinco años ha multiplicado por más de ocho el número de museos existentes en 1975, mientras que Bizkaia ha multiplicado los suyos por seis y Álava por cinco. Resultaría largo y complejo analizar las razones —relacionadas con la tradición, con patrones de asentamiento poblacional, con estructuras del tejido productivo, con la salud del coleccionismo privado, con estrategias políticas de equilibrio (o desequilibrio) territorial, etcétera— de estas diferencias, pero hay un par de detalles que conviene mencionar.

La desaforada multiplicación de museos no es ningún hecho diferencial ni exclusivo del ámbito

territorial del que estamos hablando. Es parte —o materialización concreta en unas determinadas coordenadas— de una tendencia más general que afecta —con sus más y sus menos, con sus matices y salvedades— al resto de España, a sus comunidades autónomas y, remontándonos en el tiempo, a la práctica totalidad del mundo occidental.

En este punto quizá convendría recordar a Andreas Huyssen (1995: 7), para quien esos procesos pueden entenderse como una crisis de temporalidad que genera, por un lado, cierta clase de amnesia y que, a la vez, es manifestación obsesiva de un deseo de recuperación del pasado. Si así fuera, deberíamos plantearnos la cuestión de si un número elevado de museos sirve efectivamente para anclar la memoria y evitar el olvido. O, al menos, si sirve tal como se están haciendo las cosas en nuestros museos y si estos resultan operativos o se convierten en depósitos notariales de objetos que solo en un mínimo porcentaje son exhibidos al público. Y eso nos llevaría a cuestionarnos sobre la lógica de unos almacenes saturados de piezas —otra vez el número, la cantidad— a las que prácticamente nadie tiene acceso (excepto los técnicos e investigadores).

El contexto

Las coordenadas en las que se insertan nuestros museos son complejas y se hallan mediatizadas por el ordenamiento jurídico derivado de la organización del Estado en autonomías, particularmente por el real decreto 3069/80, que recoge el acuerdo de la Comisión Mixta de Transferencias, así como por el decreto de 23 de marzo de 1981, por el que el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco asume las transferencias en materia cultural. La ley 27/1983, de 25 de noviembre, conocida como Ley de Territorios Históricos, reconoce a las diputaciones forales la competencia exclusiva sobre museos de titularidad del territorio histórico, así como la capacidad de ejecutar normas emanadas de instancias superiores. En 1985 se publica la Ley de Patrimonio Histórico Español, que tendrá su correspondiente desarrollo en el real decreto 3/1986 y otras disposiciones que aquí no afectaron de manera significativa a los museos ya existentes, al ser en su mayoría instituciones dependientes de ayuntamientos o diputaciones. El 3 de julio de 1990 se publica la Ley de Patrimonio Cultural Vasco y, finalmente, la ley 7/2006, de 1 de diciembre, de Museos de Euskadi, supone el último paso en la regulación de un panorama no exento de dificultades (Roigé y Arrieta, 2010).

Las citadas disposiciones legales se pueden entender y valorar de distintas formas, aunque podríamos destacar la importancia de un doble proceso de descentralización: por un lado, el que conduce del poder central al autonómico y, por otro, el que este delega en las autoridades provinciales. Descentralización equivale, en principio, a proximidad, con lo que junto a la —suponemos— capacidad de nuestros políticos y la profesionalidad y buen hacer de nuestros técnicos cabría esperar una cercanía, una cierta identificación de dichos responsables con los acervos patrimoniales que les son encomendados, por cuanto el panorama territorial y las peculiaridades de cada provincia obligan a buscar modelos más individualizados y alejados de cualquier centralismo.

Pero la descentralización, tal como se ha materializado por aquí, ha derivado en no pocos casos en atomización. En un panorama caracterizado por una multiplicidad de centros para la toma de decisiones, el riesgo de disgregación, de ir cada uno a su aire sin contar con los demás, resulta evidente. Si a ello añadimos que en el artículo 90 de la Ley de Patrimonio Cultural se afirma textualmente que «el Gobierno Vasco velará por que en los municipios y comarcas de más de 10.000 habitantes se cree un museo de la ciudad», nos encontraremos, paradójicamente, con un segundo peligro sancionado y fomentado desde instancias oficiales: el de la natalidad desaforada de museos, el de la apertura, sin freno ni barrera, de instituciones o enclaves museísticos, carentes, en muchos casos, de lo mínimo indispensable para funcionar o para afrontar el reto del futuro con garantías.

Y todo ello nos conduce a un panorama de saturación y repetición. Saturación por la multipli-

cación incontrolada de museos donde guardar un universo de objetos y bienes en continua expansión. Y repetición, pues se corre el riesgo de trabajar con idénticos contenidos o actividades en un sitio sí y en otro también: los mismos pintores costumbristas en Bilbao, Vitoria o San Sebastián, idénticos calcetines de lana o aperos de labranza en Zerain, Artea u Oion, parecidas escenificaciones en las tres ferrerías, etcétera.

Todo lo contrario al panorama bibliográfico. Se han escrito acercamientos parciales, monografías histórico-descriptivas sobre unos u otros museos, la documentación interna es abundante —sobre todo en instituciones de cierta envergadura—, informes de actividades, artículos dispersos, algunas series de vídeo, bastantes catálogos y muchos folletos, dípticos y trípticos, pero solo se ha elaborado una tesis doctoral (Peña Puente, 2006) que aborda el fenómeno desde el punto de vista museológico, mientras que son muy pocos los estudios que se acercan al fenómeno de manera integral (Abos, 1987; Kortadi, 1987; Gobierno Vasco, 1995; Díaz Balerdi, 2010), aunque dos de ellos son guías básicas que ya han quedado desfasadas: queda claro que este es un país donde se han abierto muchos museos —sobre todo en los últimos años—, pero donde se ha reflexionado bastante poco sobre ellos.

Otro tanto podríamos decir del apartado formativo. La multiplicación de museos implica necesariamente la multiplicación de técnicos especializados. Y es evidente que el personal que hoy vela por la conservación y difusión del patrimonio depositado en nuestros museos también ha aumentado de manera exponencial. No obstante, y al margen del breve paréntesis del Máster de Museología ofertado por la Universidad del País Vasco (1989-1991), nuestros licenciados han debido emigrar en busca de formación especializada y nunca ha funcionado un centro para el reciclaje del personal y la formación continua. Tan solo en los cursos de verano Bilbao Arte y Cultura, de la Universidad del País Vasco, se ha intentado contar con algunos de los mejores especialistas europeos, mientras que en Donostia se ha afinado el congreso que a finales de año se celebra en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación: magra oferta, y solo de nuestra universidad pública, para lo que son las necesidades formativas de los encargados de la preservación de nuestros acervos patrimoniales.



Fig. 4. Museo de Larraul

Retratos objetuales

El conjunto de museos —y su contexto más cercano— constituye una suerte de retrato fragmentado del País Vasco. De su historia. De sus modos de producción. De sus formas de vida. De sus gentes. De sus originalidades y banalidades. De «los intereses vinculados al prestigio que da a los promotores el poner en marcha o consolidar un proyecto patrimonial o museístico» o de «los intereses económicos, relacionados con el turismo y el desarrollo local» (Arrieta Urtizberea, 2010: 307). O un caleidoscopio, o un mosaico, o, si se prefiere, un rompecabezas. Rompecabezas no tanto por la necesidad de dotar al conjunto de un guión o regla que permita la ubicación exacta de las piezas que lo componen, sino porque, además de producto



Fig. 5. Museo de San Valentín de Berrio-Otxoa (Elorrio)

articulado a lo largo de un siglo largo, el resultado se convierte en un reto poliédrico. El conjunto es variopinto, pero hasta el punto de resultar desequilibrado e, incluso, caótico.

El encuadre jurídico-administrativo no ha servido hasta la fecha para homogeneizarlo ni para otorgarle mayor operatividad. Se funciona a base de compartimentos estancos —el propio museo, el Ayuntamiento, la Diputación—, sin que se haya avanzado gran cosa en cuanto a permeabilidad, coordinación y cooperación interterritorial, y seguimos inmersos en una especie de aldeanismo de larga duración, disfrazado de singularidad otorgada por las peculiaridades de cada provincia —o territorio histórico, como se denominan ahora—. Eso sin contar con la proliferación de centros de interpretación, asunto que, evidentemente, se sale de las pretensiones de este texto. Si a ello añadimos la impronta de un rifirrafe político incapaz de

no utilizar los asuntos patrimoniales como arma arrojadiza, el panorama no resulta precisamente alentador.

Tampoco resulta alentador el sesgo cuantificador que se rastrea en las estrategias patrimoniales. La cuantificación —de asistentes, de actividades, de presencia mediática, de turistas, de pernoctaciones, de consumo colateral, de generación de recursos— se ha convertido en un mantra repetido hasta la saciedad por nuestros responsables político-culturales. Apenas se habla de calidad —nunca estudiada de manera rigurosa— y mucho menos de satisfacción del visitante o de las causas por las que los no visitantes ganan por goleada a quienes deciden pasar algo de su tiempo en nuestros museos. Nos movemos, querámoslo o no, en la órbita de un mercantilismo de corto alcance, si no en la del papanatismo de los oropeles efímeros que solo generan vistas también efímeras y contactos epidérmicos, superficiales, con el patrimonio.

Se abren museos, eso está claro, pero se debate poco sobre la viabilidad a largo plazo de los mismos o sobre su encaje en una tupida red —poco organizada— que debería ser gestionada con criterios de globalidad, racionalidad y operatividad. Parece que lo importante es, como en los primeros tiempos de la transición, hacer cosas, sin analizar el cómo, el para qué, el para quién o cuánto cuestan y qué beneficios reportan esos museos que nacen —o se inauguran— sin cesar. Y mucho menos se discute sobre si el modelo —o la ausencia de modelo— que hoy impera en nuestras coordenadas es el más adecuado para hacer que arraigue una sensibilización patrimonial que, mal que nos pese, es minoritaria y, obligatoriamente, se debe canalizar por vías de delegación y no de participación efectiva.

En un siglo el panorama de museos en el País Vasco se ha transformado radicalmente. Se han equiparado —con sus más y sus menos— con los de ámbito europeo y se ha conocido un avance espectacular en cuanto a sistemas de conservación, documentación, equipamientos arquitectónicos, morfología y técnicas expositivas, ofertas didácticas y, en menor medida, difusión, divulgación e incidencia social. Y salvar esa distancia perdurable, romper ese alejamiento persistente, lograr una complicidad efectiva y sostenida en el tiempo entre los museos y los colectivos sociales constituye uno de los mayores retos presentes y futuros.

Para ello, dos requisitos básicos, que tienen que ver con el conocimiento del público, se antojan

indispensables. El primero, trabajar los lenguajes, la comunicación, para volverlos inteligibles a los ojos de unos visitantes que, en su gran mayoría, no son expertos en las materias expuestas y que se encuentran con una dificultad añadida cuando lo que se les intenta comunicar no cala en su sensibilidad, no afecta directamente a sus intereses vitales, educativos, etcétera. El segundo, romper con esa especie de encorsetamiento que caracteriza desde el siglo XIX al museo y abrirlo realmente a la participación ciudadana, establecer vías para que quien quiera pueda incidir en las decisiones del personal especializado y no limitar dichas posibilidades al buzón de sugerencias o a la inscripción en un programa didáctico. Si, como se apun-



Fig. 6. Museo Etnográfico de Artziniega

taba en la década de 1980 (*Museums are for people*, 1985) los museos son de la gente, demos a la gente la posibilidad de sentirse protagonista activa de las mecánicas patrimoniales y no la condenemos a seguir funcionando como sujeto pasivo de estrategias ajenas y muchas veces incomprensibles.

Pero las responsabilidades no recaen solo en una parte. El patrimonio y los museos son asuntos que tienen que ver con el «nosotros», por lo que todos tenemos responsabilidades al respecto. Los políticos, fomentando la conservación y socialización del patrimonio no por rentabilidades políticas de corto alcance o de imagen, sino como materialización de una memoria plural que debe ser excluida de la confrontación politiquera de bajo alcance y que debe ser encarada con visión de país. Los gestores económicos, asumiendo que gastar en mecánicas patrimoniales es en realidad invertir en conoci-

miento, educación, bienestar y desarrollo social. Los museos —sus responsables—, fomentando la participación social y coordinándose de manera operativa con otros museos u otras iniciativas relacionadas con el patrimonio. El público —los públicos—, involucrándose de manera activa en la salvaguarda y socialización patrimonial y superando el viejo cliché del consumo cultural —efímero y aleatorio— como mera pátina de legitimación social. Solo así, cuando todos estos vectores converjan de manera eficaz, las teselas de ese mosaico —difuminado, desconocido y desordenado— empezarán a encontrar su lógica y los museos del País Vasco dibujarán con nitidez y eficacia la urdimbre de una memoria que a todos nos atañe.

BIBLIOGRAFÍA

- ABOS UGARTE, Angel (1987): *Bases para el estudio de museos y monumentos de Euskal Herria*, San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.
- ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (2010): «El campo patrimonial y museístico: un espacio cultural conflictivo», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXV, núm. 2, pp. 303-336.
- BOLAÑOS, María (1997): *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón: Ediciones Trea.
- DÍAZ BALERDI, Iñaki (2010): *Archipiélagos imaginarios. Museos de la Comunidad Autónoma del País Vasco*, San Sebastián: Nerea.
- GOBIERNO VASCO (2006): *Museos y colecciones museográficas de Euskadi. Informe estadístico 2006*, <www.kultura.ejgv.euskadi.net/r463506/es/contenidos/estadistica/estadisticas_museos/es_8702/adjuntos/informe_estadistico_2006.pdf>.
- HUYSEN, Andreas (1995): *Twilight Memories*, Londres: Routledge.
- KORTADI OLANO, Edorta (coord.) (1987): *Censo de museos del País Vasco*, San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.
- MONTERO, Manuel (2007): «El país de los museos», *El Correo*, 8 de julio del 2007.
- Museums are for people*, Edinburgo: Scottish Museums Council, 1985.
- PEÑA PUENTE, Saturnina (2006): *La importancia histórico-artística de la copia y la reproducción escultórica. Coleccionismo, exhibición y educación artística. Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao*, tesis doctoral, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ROIGÉ I VENTURA, Xavier, e Iñaki ARRIETA URTIZBEREA (2010): «Construcción de identidades en los museos de Cataluña y País Vasco: entre lo local, nacional y global», *Pasos*, vol. 8, núm. 4, pp. 539-553.